II 731

Deutsche Abende

im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht

Dritter Vortrag

Die künstlerische Form des Dichtwerks

von

Geh. Hofrat Prof. Dr. Oskar Walzel
Dresden

Neudruck

Berlin 1919
Ernst Siegfried Mittler und Sohn · Kochstraße 68–71

Digitized by Google

Deutsche Abende

Vorträge

im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht

Der hohe vaterländische Schwung, der mit dem Tage der Kriegserklärung unser Volk in seiner Gesamtheit ergriffen hat, hat überall ein Besinnen auf die Grundkräfte deutschen Wesens und deutscher Art ausgelöst. An die Schule insbesondere wird laut und eindringlich die Forderung gestellt: sie solle — in höherem Maße noch als zuvor — eine Pflegestätte deutscher Kulturideale sein.

Von allen Lehrgebieten erscheint in erster Linie der deutsche Unterricht berufen, der Jugend ein tieferes Verständnis für die deutsche Kultur und ihre geschichtliche Entwicklung zu übermitteln. Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht will in dieser Richtung mitarbeiten und veranstaltet deshalb eine Reihe von Vorträgen, die für die neue Gestaltung des deutschen Unterrichtes Anregungen bringen sollen. Um sie allen pädagogischen Kreisen zugänglich zu machen, erscheinen sie in einer Sammlung von Heften „Deutsche Abende" im Druck.

Außer vorliegendem Heft gelangen zur Ausgabe:

Die neuere Sprachwissenschaft und der deutsche Unterricht. Von Prof. Dr. Sütterlin, Freiburg i. Br. — Deutsche Wortkunst und deutsche Bildkunst. Von Prof. Dr. Waetzoldt, Halle. — Deutsche Renaissance. Von Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Burdach, Berlin. — Die deutsche Volkskunde und der deutsche Unterricht. Von Prof. Dr. von der Leyen, München. — Das humanistische und das politische Erziehungsideal im heutigen Deutschland. Von Prof. Dr. Spranger, Leipzig. — Die deutsche Kultureinheit im Unterricht. Von Prof. Dr. Sprengel, Frankfurt a. M. — Die Bedeutung unseres klassischen Zeitalters für die Gegenwart. Von Prof. Dr. Joël, Basel.

Digitized by Google

[illegible]

Deutsche Abende

im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht

Dritter Vortrag

Die künstlerische Form des Dichtwerks

von

Geh. Hofrat Prof. Dr. Oskar Walzel
Dresden

Berlin 1919 · Ernst Siegfried Mittler und Sohn

Digitized by Google

Digitized by Google

Im Alter schrieb Goethe einmal die Betrachtung hin: „Das Was des Kunstwerks interessiert die Menschen mehr als das Wie; jenes können sie einzeln ergreifen, dieses im Ganzen nicht fassen ... Die Frage: Woher hat's der Dichter? geht auch nur aufs Was; vom Wie erfährt dabei niemand etwas."

Erfahrungen vieler Jahrzehnte, längsterbrachte Beobachtungen gelangen in diesen Sätzen zu gedrängter Aussprache. Sie bieten einen wertvollen Maßstab für die künstlerische Bildung der Umwelt Goethes. Sie deuten auf ein Gebrechen, das auch zur Zeit des deutschen Klassizismus und der deutschen Romantik bestand, also in Tagen, denen ein starkes, fast überstarkes inneres Verhältnis zu Fragen der Kunst zuzumuten ist. Wirklich sind wir heute, nachdem andere Interessen sich durchgesetzt haben, nicht weitergekommen, eher etwas herabgestiegen. Vielleicht fragt man heute noch dringlicher nach dem Was. Sicherlich ist der Mehrzahl das Woher noch immer wichtiger als das Wie eines Kunstwerks.

Mindestens wären Vorgänge, wie sie vor kurzem sich abspielten, in der Zeit Goethes kaum denkbar gewesen. Damals war der jahrtausendealte Brauch noch unbestritten, das Was, den Stoff, von anderen Künstlern zu übernehmen und den Wert der eigenen Leistung nur im Wie zu suchen. Die bildende Kunst hatte einst die Götterwelt Griechenlands und Roms immer wieder von neuem zu gestalten versucht. Später ward gleiches der Welt des christlichen Glaubens zuteil. Keinem Künstler wurde verdacht, daß er abermals Zeus oder Athene, Christus oder Maria darzustellen strebte. Die Dichter pflegten in gleichem oder ähnlichem Sinne Stoffe wiederaufzunehmen, die schon von anderen verwertet worden waren. Nur im 19. Jahrhundert setzte sich der Anspruch durch, die Kunst solle neue Stoffe schaffen oder wenigstens an unbenutzten

479178

Digitized by Google

Stoffen sich üben. Das mag an sich eine bedeutsame Weiterentwicklung darstellen. Daß es vorläufig zu einem Abstieg des künstlerischen Gefühls hinleitete, ist heute nicht länger zu verkennen.

Goethe selbst durfte für seine „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" noch eine Episode aus den Denkwürdigkeiten des Marschalls Bassompierre verwerten. Er tat nichts anderes als alle Novellistik früherer Zeiten, nichts anderes als besonders Boccaccio. In neuerer Zeit wurde ein Dichter von hohen künstlerischen Ansprüchen, der die Erzählung Bassompierres neuzuformen suchte, des Plagiats beschuldigt. Ganz ebenso erging es Hofmannsthal, als er seine „Elektra" schuf. Sie erschien vielen wie ein Plagiat an Sophokles, während sie doch von Sophokles' Tragödie weiter absteht als diese von den Dramen gleichen Stoffs, die von Äschylos und Euripides stammen. Um ja nicht den Eindruck zu erwecken, daß eine ältere dichterische Fassung dem Leser unterschlagen werde, nannte Hofmannsthal auf dem Titel seines Trauerspiels „Das gerettete Venedig" den Namen Thomas Otways, wies Richard Beer-Hofmann in der Überschrift des „Grafen von Charolais" auf Philipp Massingers und Nathaniel Fields „Verhängnisvolle Mitgift" hin. Zu Goethes Zeiten wäre solche Vorsicht kaum nötig gewesen. Und nur in unseren Tagen war es denkbar, daß Hauptmanns „Elga" sich nachsagen lassen mußte, sie setze lediglich eine Erzählung Grillparzers in bühnengemäßen Dialog um. Vor hundert Jahren galt es noch als gutes Recht, die dichterische Gestaltung eines allergrößten Dichters zur stofflichen Vorlage eines neuen Kunstwerks zu machen, wenn nur das neue Kunstwerk dem alten Stoffe wirklich neue künstlerische Werte abzugewinnen verstand.

In allerjüngster Zeit ist es auf diesem Gebiet etwas besser geworden. Unsere Dramatiker gewöhnten Publikum und Kritik wieder daran, die alten und vielverwerteten Stoffe in neuem Gewand hinzunehmen. Allmählich begriff man, daß ein Dichter von heute den Grafen von Gleichen oder Griselda oder Tristan auf die Bühne bringen dürfe und daß ihm das Umdichten alter Dichtung

Digitized by Google

nicht verdacht werden müsse. Damit stieg man indes nur wieder zu einer Höhe künstlerischen Verständnisses empor, die einst ungestörtes Besitztum der Kulturwelt gewesen war. Wer meint nicht, daß wir es längst weiter gebracht haben in künstlerischer Selbstbesinnung als die Dichter der mittelhochdeutschen Blütezeit? Gleichwohl wußte in diesen Fragen Gottfried von Straßburg besser Bescheid als die Kunstrichter von 1900, die in der Umdichtung alten Stoffes nur Plagiate wittern. Scharf und genau schied er. Er verschwieg es nicht, daß viele vor ihm von Tristan »gelesen«, aber er bezweifelte, ob viele von Tristan »rehte gelesen« hätten. Er nahm für sich in Anspruch, der landläufigen Überlieferung eine Darstellung des wahren Sachverhalts entgegenhalten zu dürfen. Und seine dichterische Sehergabe leistete ihm Gewähr, daß er die Wahrheit, das Echte, aus den Entstellungen der Überlieferung herauszuschälen vermöge. Nicht anders meint es jeder wirkliche Dichter, der Altüberliefertes zu neuer Darstellung bringt.

Mit überlegener Herrschermiene betrachtete Goethe dichterische Anleihen, die noch weit eher als die bisher angeführten wie Plagiate gefaßt werden könnten. Ohne Bedenken überließ er anderen seine eigenen Erfindungen und warf, was Walter Scott aus „Egmont" und aus den „Lehrjahren", Byron aus dem „Faust" übernommen hatten oder was sie mindestens nach Goethes Ansicht seinen Dichtungen dankten, keineswegs den beiden vor. Allerdings bestand er zugleich — in dem Gespräch mit Eckermann vom 18. Januar 1825 — ausdrücklich auf seinem Recht, ein Lied Shakespeares in Mephistos Mund zu legen und den „Prolog im Himmel" nach dem biblischen Vorbild des Buches Hiob zu gestalten.

Mag er immer bei anderer Gelegenheit sorglicher das Mein und das Dein geschieden haben, er durfte zu Eckermann so frei sich äußern, weil er auf das Woher geringen Wert legte und in der Frage nach dem Woher nur die unkünstlerische Frage nach dem Was witterte, in ihr eine Neigung zu bloß stofflicher Betrachtung des Kunstwerks erkannte.

Digitized by Google

Bloß stoffliche Würdigung des Kunstwerks ist ebenso fehlerhaft wie bloß sittliche. Jene kümmert sich nur um den Inhalt und die Vorgänge, sie nimmt das alles hin wie ein Ereignis, das sich im Leben abspielt. Diese fragt ausschließlich, ob die Menschen, die im Kunstwerk erscheinen, gut oder böse sind. Handelt es sich um eine Dichtung, so wird nach den guten oder schlechten Grundsätzen geforscht, die von den Gestalten der Dichtung vertreten werden. Handelt es sich um ein Werk bildender Kunst, so lobt man schöne und tadelt man häßliche Erscheinungen, oder man preist, was man anständig findet, und tadelt, was für unanständig gilt, vor allem das Nackte. Solche Mißurteile werden durchaus nicht bloß auf Tiefstufen der Bildung gefällt. Ich kenne neueste Arbeiten, die sich als wissenschaftliche Leistungen aufspielen und über Dichtungen und dichterische Gestalten nicht viel anders reden, als fleißige Leser von Schmökern. Es ist da wie dort, als ob nur das eine wichtig wäre: ob sie sich kriegen und ob sie nicht zu schade für ihn sei, für einen Menschen, der doch recht wenig tauge.

Geht stoffliche und sittliche Betrachtung des Kunstwerks leicht irre, so darf sie doch nicht ganz ausgeschaltet werden. Das Kunstwerk ist unlöslich an den Stoff gebunden, der Künstler bewährt sein Können, indem er den Stoff formt. Im Sittlichen wiederum ist meist das Gedankliche des Kunstwerks enthalten. Von den beiden großen Gebieten des Gedanklichen bleibt das theoretische für die Kunst gewöhnlich unverwertbar. Erkenntnisfragen können selbst in der Dichtung nur ganz selten Unterkunft finden. Dagegen neigt nicht nur Dichtung zum Praktischen. Wo menschliches Erleben in ein Kunstwerk sich umsetzt, drängt sich sofort das Sittliche in den Vordergrund. Das tönende Schlagwort von der moralinfreien Kunst kann gegen diese Tatsache nicht aufkommen. Wäre doch selbst moralinfreie Kunst schon wegen ihres Widerspruches gegen alle Moral eine sittlich betonte Leistung.

Ganz beträchtlich schwer ist es, künstlerische und kunstgerechte Betrachtung des Stofflichen und Sittlichen von unkünstlerischer

Digitized by Google

und kunstwidriger zu sondern. Um nicht immer wieder vom Rechten abzuirren, empfiehlt es sich, Kunstwerke zunächst im Sinn der Kunst zu fassen, der sie angehören. Das eigentlich Künstlerische einer Dichtung ergibt sich am leichtesten, wenn sie als Werk der Wortkunst genommen wird. Dem Musikwerk wird gerechter, wer es als Kunstwerk des Tones, dem Gemälde, wer es als Kunstwerk der Farben, den Schöpfungen der Plastik und Architektur, wer sie als Kunstwerke plastischen Materials zu ergründen trachtet.

Es gilt, die Gefühle zu beachten, die unmittelbar dem Sinneseindruck des Kunstwerks entkeimen. Tonkunst und bildende Kunst sprechen zu unseren Sinnen eine so deutliche Sprache, daß sie hier keiner näheren Zergliederung bedarf. Auch die Dichtkunst wendet sich an unsere Sinne. Sie wirkt auf unser Gehör und ruft auf diesem Wege Gefühle wach. Sie arbeitet mit Tönen und mit deren Klangfarbe. Bloße Gefühlswirkung, erzeugt durch den Sinneseindruck, kann es sein, wenn in Dichtungen etwas Weiches oder etwas Hartes, etwas Breites oder etwas Knappes, etwas Zerfließendes oder etwas Gedrängtes sich verspüren läßt. Rhythmus, Versmaß, Reim: all das gehört hierher. All dem entsprechen in der Malerei die Farben, das Licht, der Schatten, diese Voraussetzungen des Sinneseindrucks, diese Bedingungen malerischer Formwirkung.

Allein im Dichtwerk gibt es noch anderes, das ins Gebiet der Sinneswahrnehmung fällt und doch nicht durch unmittelbare Sinneseindrücke zu unserem Bewußtsein gelangt. Die Worte, das eigentliche Werkzeug der Dichtung, rufen in uns Vorstellungen wach. Und so erwecken sie auch Vorstellungen, die auf früheren Sinneseindrücken beruhen. Neben der unmittelbaren sinnlichen Wirkung der Worte spielen die Erinnerungsbilder einstiger Sinneseindrücke, soweit sie von den Worten wiedererweckt werden, sogar eine sehr bedeutende Rolle. Wir glauben dann etwas zu hören und zu sehen, das weit hinausgeht über die Grenzen der unmittelbaren Sinneseindrücke der Wortkunst. Innere Bilder ergeben sich,

Digitized by Google

und auch sie bestimmen unser Gefühl. Alles Bildhafte, die Gleichnisse und die Vergleichungen und Verwandtes, zählt zu diesem Bereich. Aber auch alles, was sonst in der Dichtung den Anspruch auf Anschaulichkeit erhebt: zunächst die Menschen und ihre Umwelt, die Natur, die sogenannte Landschaft. Grundverschieden ist die Wirkung auf das Gefühl, wenn an einer Stelle der Dichtung nur von einem Menschen, an einer anderen von vielen die Rede ist. Denn wenn der Dichter einen Menschen einführt, so erblicken wir mit dem inneren Auge seine Gestalt vor uns, und wäre ihr Bild noch so skelethaft. Spricht er aber von vielen, so sehen wir sie ebenso, und der Unterschied der Gefühlswirkung eines Gemäldes, auf dem ein Gewühl von Menschen dargestellt ist, und einer Dichtung, die durch ein paar Worte ein Menschengewühl andeutet, ist weit geringer, als man meist annimmt. Es fragt sich, ob ein Maler leicht die Gefühle erwecken kann, die vom Dichter in leidlich phantasievollen Menschen durch die Worte „das einsame Haus" wachgerufen werden.

Ich brauche wohl nicht hinzuzufügen, daß hier nur von gehörter Wortdichtung, nicht von bühnenmäßig dargestellter die Rede ist. Die Bühne arbeitet nicht bloß mit Tonwirkung und Erweckung von Vorstellungen. Sie kann wie bildende Kunst auf den Gesichtssinn wirken. Auf der Bühne ist — um bei dem gewählten Beispiel zu bleiben — der Gegensatz der Wirkung eines einzigen Menschen und eines Gewühles unmittelbar wirksam auf die Augen.

Das alles ist schier selbstverständlich und wurde längst vorgebracht. Minder geläufig scheint die rechte Verwertung dieser Tatsachen den Betrachtern dichterischer Werke zu sein. Gemeinhin nennt man die Dinge, von denen ich hier rede, Bestandteile der dichterischen Technik. Man nimmt sie einzeln vor, bucht sie nach logischen Gesichtspunkten und versäumt, ihre Bedeutung im Rahmen des Kunstwerks zu prüfen. Ganz wie Goethe es ausspricht, bleibt man beim Einzelnen stehen und faßt nicht das Ganze. Wir besitzen umfängliche Bücher über die Formelemente der Poesie.

Digitized by Google

Aber nur ganz selten wird dargetan, welche Bedeutung diese Formelemente für das Ganze eines dichterischen Kunstwerks haben, welche Stelle ihnen notwendig in diesem Ganzen zukommt.

Die Erforschung der Form bildender Kunst ist längst weiter gekommen. Sie geht vom Ganzen des Kunstwerks aus und fragt, wie in diesem Ganzen die Farben, wie Licht und Schatten verteilt sind, wie Linien und wie Flächen zur Geltung gelangen, wie Figürliches angeordnet ist. Als Aufgabe des Künstlers ergibt sich, einen Raum zu gestalten und auszufüllen, Einzelheiten zusammenwirken zu lassen zu einem notwendigen Ganzen. Denn mag mitunter ein Gemälde auch entstehen, indem ein paar Menschen auf die Leinwand gemalt werden, ein landschaftlicher Hintergrund hinzukommt und, was oben übrigbleibt, als Luft, was unten noch nicht bemalt ist, als Erdboden behandelt wird, so verlangen malerische Kunstwerke doch eine tiefergehende Würdigung der Absicht, die sie verwirklichen wollen, des Versuchs, innerhalb eines genau umgrenzten Rahmens Farbenwirkungen zu einem notwendigen Ganzen zusammenzustimmen. In dieser Farbensymphonie spricht sich das Seelische aus, das nach Aussprache verlangt.

Nicht anders verhält es sich in der Poesie. Dichtung hat wie Malerei oder auch Architektur die Aufgabe, innerhalb fester Grenzen eine Reihe von Wirkungen auf das Gefühl unterzubringen. Raumkunst ist in diesem Sinne nicht bloß die Architektur, auch die Malerei oder die Poesie. Auch ein notwendiges Nacheinander von Wirkungen auf das Gefühl ergibt sich allenthalben.

In jeder Kunst und vor jedem Kunstwerk will das Gefühl durch verschiedene Lagen hindurchgehen. Ein Auf- und Abstimmen spielt sich ab. Am deutlichsten läßt es sich an der Musik beobachten.

Die Seele ist von einem Bedürfnis erfüllt, durch verschiedene Stimmungen hindurchgeführt zu werden. Solche Stimmungsfolge wird beim künstlerischen Genießen nicht bloß bewirkt durch stoffliche Abwechslung. Auch nicht nur durch ein Nacheinander sittlicher Affekte. Manche meinen wohl, daß wir aus Gründen der

Digitized by Google

Sittlichkeit in der Tragödie, nachdem wir uns über Unrecht empört haben, auch Freude über die Bestrafung des Schuldigen fühlen wollen. Aber durchaus nicht bloß das Bedürfnis nach einer sittlichen Lösung spricht da mit. Auch ein rein formales künstlerisches Bedürfnis will befriedigt sein. Es ist, als vernähmen wir ein Gegenspiel von Tönen und dessen verknüpfendes Ausklingen. Gegensätzliche Gefühle werden erweckt, sie streiten gegeneinander, und endlich gleichen sie sich aus. Diese musikalische Wirkung kann schwerer wiegen als die Wirkung des Inhalts der Worte. Sie ist sicherlich noch bei Menschen anzusetzen, die von ihr nichts ahnen und die meinen, sie stünden ausschließlich unter dem Eindruck der Vorgänge und ihres geistigen Gehalts. Viele verlassen das Theater in unbefriedigter Stimmung und sind überzeugt, die aufgeführte Tragödie habe ihnen zuletzt sittlich nicht genug getan, während ihnen tatsächlich bloß gewisse Formwirkungen des Schlusses entzogen geblieben sind, an die sie sich gewöhnt haben. Sie vermissen nur eine musikalische Wirkung, zum mindesten ein Ausklingen, in dem das Sittliche des Stücks nachtönt.

Alte Erfahrung des Redners, des Vortragenden überhaupt ist, daß die bedeutsamsten Gedanken verlorengehen und keinen Widerhall finden, wenn sie schlecht instrumentiert sind. Ganz besonders bedarf der Schluß einer Rede, diese gefährlichste Stelle, einer strengen und sicheren Formwirkung, wenn die ganze Rede nicht zwecklos verpuffen soll. Umgekehrt kann ein glücklicher Schluß, also eine geglückte Formung des Ausgangs, sogar den Mangel an Gedanken und die Armut des Inhalts eines langen Vortrags vergessen lassen.

Den Deutschen, diesen echtesten Schülern und Gesinnungsgenossen Plotins, wird allerdings immer bänglich zumute, wenn von bloßen Formwirkungen der Kunst, zumal der Redekunst gesprochen wird. Gern führen sie dann Worte des jungen Goethe, des ausgesprochenen Neuplatonikers, an. Als ob Goethe in den abwehrenden Worten des „Urfaust" seine endgültige Meinung

Digitized by Google

ausgedrückt hätte! Wohl mahnt Faust seinen Famulus, er solle kein schellenlauter Tor sein:

Und Freundschaft, Liebe, Brüderschaft,
Trägt die sich nicht von selber vor?
Und wenn's euch Ernst ist was zu sagen,
Ist's nötig Worten nachzujagen?
Und all die Reden, die so blinkend sind,
In denen ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt,
Sind unerquicklich wie der Nebelwind,
Der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt.

Der reife Goethe dachte anders. Und nur in der Spätzeit griechischer Kultur konnte den Wirkungen künstlerischer Form das Mißtrauen erstehen, das in Plotin bestand. Gerade das Altertum war sich bewußt, daß die Kunst der Rede — und zwar von der Seite ihres Eindrucks auf das Ohr — eine wahre Zaubermacht auf das Gemüt der Menschen ausübe. E. Norden möchte keinem modernen Volke zugestehen, daß es die Kunst der Rede in gleichem Ausmaß nachzuempfinden und auf sich wirken zu lassen vermöge. Am wenigsten dem deutschen. „Denn" — fügt er hinzu — „wer wollte leugnen, daß das romanische Ohr noch jetzt empfindsamer ist für den Wohllaut sowohl zierlicher als pathetischer Sprache?"

Norden hat für diese Behauptung schlagende Belege anzuführen. Er gedenkt des Spaniers Antonius Lullus, der 1558 behauptete: »studium musicae necessarium esse oratori.« Nur unter romanischen Völkern sei der Wettkampf denkbar, den im 17. Jahrhundert mit großer Erbitterung Franzosen, Italiener und Spanier um die Schönheit ihrer Sprachen führten. (Immerhin wäre der Tatsache zu gedenken, daß am Ende des 18. Jahrhunderts Klopstock und A. W. Schlegel aus verwandten Gründen ihre Klingen kreuzten.) Norden nennt einen neueren Franzosen, der behauptet: »Le caractère propre à chaque proposition du langage trouve toujours un analogue dans le caractère des phrases harmoniques, ce qui permet une application facile

Digitized by Google

de l'idée musicale à l'idée exprimée en mots.« Nordens französischer Gewährsmann versichert, ein guter Musiker müsse auf dem Klavier einen guten Redner begleiten können; die musikalischen Perioden würden dann das Verständnis der gesprochenen Worte wesentlich erleichtern. Hätten doch die Griechen mit Instrumentalbegleitung vorgetragen und die römischen Redner sich eines Musikers bedient, um den Ton festzuhalten oder sich wieder ins Gedächtnis zu rufen. Norden kann auch außerhalb der Theorie und mitten im Leben bei den Franzosen musikalische Wirkung der Rede nachweisen. In Zolas »Germinal« wird über einen Volksredner berichtet: »Un silence profond se fit. Il parle. Sa voix sortait pénible et rauque ... Peu à peu, il l'enflait et en tirait des effets pathétiques. Les bras ouverts, accompagnant les périodes d'un balancement d'épaules, il avait une éloquence qui tenait du prône, une façon religieuse de laisser tomber la fin des phrases, dont le ronflement monotone finissait par convaincre.«

Die Musik der ungebundenen Rede zu bestimmen, genügen die Ordnungsbegriffe der antiken Metrik nicht. Mit Jambus oder Daktylus ist da wenig getan. Der schwierige Begriff des Prosarhythmus, des sogenannten Numerus, fördert nicht wesentlich. Diese Dinge verlangen eine höhere Mathematik der Formbestimmung. Sievers und Saran sind bestrebt, die Melodie der ungebundenen Rede ebenso herauszuhören wie die Melodie der gebundenen. Schöne Gewinne lassen sich so erzielen. Mir aber ist an dieser Stelle vor allem das eine wichtig, daß die Musik ihre Waffen leihen muß, um Formbestimmung der Wortkunst zu ermöglichen.

Sievers und Saran wollen die Melodie einzelner Dichtungen bestimmen, vor allem indes die Melodie des einzelnen Schriftstellers. Da ergibt sich, wie stark auch noch der größte Wortkünstler gebunden ist durch Bedingungen, die in seiner Veranlagung wurzeln. Sievers und Saran möchten jetzt diese Bedingungen mit

Digitized by Google

Hilfe der Beobachtungen von Rutz näher ergründen. Rutz hat Überraschendes zu sagen über die körperlichen Voraussetzungen seelischer Äußerungen und ganz besonders der künstlerischen Tätigkeit. Wiederum zielt alles auf das Typische, das Beharrende, das in der langen Reihe der einzelnen künstlerischen Leistungen sich bemerklich macht. Nicht nur der einzelne Wortkünstler hat seine eigene Melodie, sondern Musiker wie Wortkünstler lassen sich in Gruppen von deutlich unterschiedenem Charakter ordnen. Drei Grundtypen kommen vor allem in Betracht. Sie zerfallen wieder in eine nicht unbeträchtliche Reihe von Unterabteilungen. Dem einzelnen Künstler ist nach Rutz' Beobachtungen wohl möglich, in seinen Schöpfungen innerhalb dieser Unterabteilungen zu wechseln. Dagegen bleibt der Grundtypus gewahrt.

Ich schätze Rutz' Feststellungen sehr hoch und fühle mich durch sie wesentlich gefördert. Aber ich kann nicht verschweigen, daß sie nach einer anderen Richtung streben als ich. Und zwar nicht nur, weil sie auf das Typische ausgehen, während mir Möglichkeiten der Formbestimmung vorschweben, die den eigentümlichsten Reizen eines Kunstwerks gerecht werden, sondern auch weil bei Rutz wie bei Sievers und Saran der Ton auf den unbewußten Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens liegt. Nicht daß ich bewußtes Gestalten und Formen da überall ansetzen wollte, wo Eigenheiten der künstlerischen Form zu beobachten sind, vielmehr möchte ich den Gegensatz bewußter und unbewußter Kunstübung lieber ganz ausschalten. Nur dann nämlich läßt sich für meine Zwecke tatsächlich Fruchtbares leisten. Mir handelt es sich um Formeigenheiten, die an dem fertigen Kunstwerk zu beobachten sind. Die Beobachtung würde sofort gestört, ja, übel aufgehalten, wenn sie zunächst mit der Frage sich auseinanderzusetzen hätte, ob die einzelne Formeigenheit vom Künstler mit Absicht gewählt oder nur dank seiner Anlage sich gebildet hat, — einer Frage, die meist gar nicht beantwortbar ist. Genau besehen, trüben solche Erwägungen nur den Blick, der die Kunst eines Werkes ermessen will. Ganz gewiß be-

Digitized by Google

ſtreite ich nicht, daß durch Rutz und durch ſeine Anhänger ſehr bedeutſame Züge und Formeigenheiten des Kunſtwerks zu beſſerer Erfaſſung gelangen. Ferner zeigt Rutz den Weg auf, der von der Perſönlichkeit des Künſtlers, von ſeiner körperlichen und von ſeiner ſeeliſchen Veranlagung zu ſeiner Leiſtung führt. Allein es gibt Formeigenheiten, die durch Rutz nicht beſtimmt werden. Und dieſen Formeigenheiten gerecht zu werden, tut man beſſer, vorläufig von ſogenannten pſychologiſchen Ergründungen des Dichters und ſeiner Leiſtung abzuſehen. Den höchſten Aufgaben der Formbeſtimmung wird nur gerecht, wer den Künſtler über ſeinem Werke vergißt oder vergeſſen kann.

Mir iſt auf meinem Wege diesmal nur eine Richtung von Rutz' Unterſuchungen beſonders wichtig, leider gerade die eine Richtung, die von Rutz — ſoviel ich weiß — bisher am wenigſten verfolgt worden iſt. Die Typen und Untertypen, die ſich an Muſikern und Dichtern beobachten laſſen, gelten auch für bildende Künſtler. Rutz begnügt ſich im weſentlichen mit dem Nachweis, daß Maler und Bildhauer in ihren ſchriftlichen Äußerungen den gleichen Typus zeigen wie in ihren Kunſtwerken. Mir will es ſcheinen, daß der ganzen Lehre von Rutz aus der unmittelbaren und uneingeſchränkten Betrachtung von Werken bildender Kunſt eine beſonders kräftige Stütze erſtehen könnte. Denn die nötigen Verſuche ſind angeſichts von Gemälden und plaſtiſchen Bildwerken viel reiner durchzuführen als an Muſikſtücken oder an Dichtungen. Wer den Typus eines Muſikers oder eines Dichters herausfinden will, muß deren Werke ertönen laſſen. Dabei kann er leicht in einen falſchen Typus geraten, denn die Wiedergabe von Muſik und Dichtung wird unſchwer mitbeſtimmt durch den Typus des Wiedergebenden und wird dadurch falſch. Die Werke der bildenden Kunſt bedürfen hingegen der Wiedergabe nicht, ſie können unmittelbar auf den Betrachter wirken. Wer einigermaßen motoriſch veranlagt iſt, kommt angeſichts der Werke bildender Kunſt weit raſcher und weit ſicherer zu überzeugenden Ergebniſſen. Der erſte ſtarke Eindruck von Rutz'

Digitized by Google

Methode ward mir zuteil, als ich von Sievers vor ein Frauenbildnis, eine Schöpfung Stucks, gestellt wurde und es im Sinne Rutzens betrachtete. Der angestellte Versuch hatte wirklich etwas Überzeugendes.

Gelten jedoch die Typen Rutzens ebenso für bildende Kunst wie für Musik und Dichtung, so ist das ein neuer Beweis für die Annahme, daß eine und dieselbe Formgesetzlichkeit in allen diesen Künsten herrscht, daß also eine Formbetrachtung, die für die bildende Kunst taugt, auch an die Dichtung sich wenden läßt. Ebenso verhalten sich Musik und Poesie. Das ist das Entscheidende, das ist, was ich hier benötige, das ist, worauf ich in diesen Auseinandersetzungen längst ziele: es gilt, die künstlerische Form von Dichtungen mit dem Werkzeug zu packen, das von Musik und bildender Kunst geliefert wird.

Wir tun das längst. Die Sprache literarischer Kritik trägt deutliche Spuren dieses Brauches. Ausdrücke der Musik und der bildenden Kunst dienen zur Verdeutlichung der Formeigenheiten der Dichtung, und zwar nicht etwa nur die Begriffe, die der Musik und der Poesie wegen ihrer gemeinsamen und ebenbürtigen Wirkung auf das Ohr gleichmäßig angehören: Rhythmus also und Takt und Akzent und ähnliches. Im übertragenen Sinn vielmehr wird die Begriffswelt von Musik und bildender Kunst auf die Dichtung angewandt. Auch an Werken der Wortkunst beobachtet man Akkorde oder Trompetenstöße, man billigt ihnen Leitmotive zu, spricht von einem Scherzo oder einem Kapriccio und denkt nicht an rein akustische Wirkungen, wenn man von Dur und Moll, von einem Reichtum an Tönen redet. Genau so kennt man ein Kolorit einer Dichtung, läßt den Dichter Linien zeichnen, den Pinsel führen, Licht und Schatten verteilen, Farben auftragen, ein Bild ausmalen oder bloß skizzieren; ein Wortkunstwerk hat seine Architektonik, ein Drama oder ein Roman besitzt einen Aufbau; vom Bau der Aufzüge, Auftritte, Kapitel wird berichtet. Und die Worte Hintergrund und Vordergrund einer Dichtung sind uns geläufig, ge-

Digitized by Google

meint ist ganz anderes, wenn auf der Bühne — nicht im übertragenen, sondern im strengen Sinn des Wortes — von Hintergrund und Vordergrund gesprochen wird.

Das macht: Künste, die auf handwerksmäßigen Betrieb ausgehen, besitzen eine weit reichere Fachsprache als die Poesie, diese Schöpfung der Einsamen. Vor allem gilt das für Musik und Architektur. Sie bedürfen vieler, wenn sie in Wirklichkeit umgesetzt werden wollen. Und zu diesen vielen muß eine allgemeinverständliche Sprache geredet werden. Unter den Poeten kommt nur der Bühnendichter in die gleiche Lage; wirklich ist denn auch die technische Sprache der Bühne reich entwickelt. Im übrigen kennt die Poesie fast nur die alten Ordnungsbegriffe der antiken Stilistik, Rhetorik, Metrik und Poetik. Sie sind halbvergessen und werden weniger beachtet, als sie verdienen.

Wer auf Formbestimmung im Gebiet der Poesie ausgeht, dem bieten mithin Musik und bildende Kunst reiche Handhaben. Ist doch auch wissenschaftlich gedachte Formbestimmung auf dem Felde der Musik und der bildenden Kunst längst im Brauch, auf dem Felde der bildenden Kunst in jüngster Zeit sogar etwas besonders sorgfältig Gepflegtes und wesentlich Gefördertes. Da kann jeder, der den Formgeheimnissen der Poesie nachgeht, nur dankbar lernen. Die Vorstellungen, die sich da entwickelt haben, auf die Poesie anwenden, heißt schon die schwere Aufgabe dichterischer Formbestimmung fördern.

Grundsätzlich übt solche Anwendung seit längerer Zeit Carl Steinweg. Bei der Formuntersuchung der Tragödien des französischen Klassizismus, zuletzt bei dem Versuche, die Technik von Goethes Seelendramen auf die Kunst Corneilles und Racines zurückzuführen, bediente sich Steinweg der Ausdrücke „Bindung", „Steigerungsrhythmus", „Perspektive", „Gruppe"; also durchaus verwertete er Begriffe, die ihm von der bildenden Kunst geboten werden. Es bleibt mir fraglich, ob diese Ausdrücke immer fördern, ob sie alle mehr besagen, als altgewohnte, die jedem ge-

Digitized by Google

läufig sind. Das Wort „Wiederholung" scheint für die Fälle auszureichen, die von Steinweg als Belege der „Bindung" vorgeführt werden. Und der zunächst architektonische Begriff der „Bindung" enthüllt das Formgeheimnis von Wiederholungswirkungen in der Poesie nicht in seinem vollen Umfang. Doch bei Gelegenheit der „Gruppe" sagt Steinweg mindestens Überraschendes, ja, er deckt Formwirkungen und deren Voraussetzungen in einer Weise auf, die belehrt und fördert.

Eine „Gruppe" im Sinn der bildenden Kunst, besonders der Architektur, ersteht, wenn man rechts und links von einer Symmetrieachse Glieder anbringt, die sich paarig entsprechen. Im romanischen und gotischen Kirchenbau ist Gruppenanordnung das Selbstverständliche. Die Franzosen, voran Corneille, der Sohn Rouens, der Stadt der Gotik, stehen in ihrem ästhetischen Gefühl auf mathematisch-architektonischem Boden. Corneille baut denn auch seine Tragödien wie Gruppen von ebenmäßiger Anordnung auf. Steinweg kann bis in die Verszahlen solche Ebenmäßigkeit nachweisen. Noch in Fabeln Lafontaines will er strenge Mathematik des Aufbaus beobachten: einen Vers, der genau in der Mitte steht und den Wendepunkt bedeutet, und vor ihm Reihen von Versen, denen hinterdrein genau gleichbemessene Versreihen entsprechen. Um solch genaues Ebenmaß in der Tragödie herzustellen, um das Schema eines gruppenmäßig gebauten Fünfakters durchzuführen, fügen (nach Steinweg) Corneille und Racine sogar Überflüssiges in ihre Werke ein. Im strengsten Sinn des Wortes wird durch solche Kunstgriffe »la longue carrière de cinq actes« ausgefüllt. Diese vielbespöttelte Wendung der französischen Theorie gelangt zu neuer Deutung und Begründung durch Steinwegs Beobachtungen.

Gleiche Ebenmäßigkeit der Gruppenanordnung billigt Steinweg der „Iphigenie" Goethes zu, aber auch den Musikdramen Richard Wagners, während Goethes „Tasso" sie in minderem Ausmaß weise.

Digitized by Google

Streng symmetrisch ist „Iphigenie" aufgebaut. Die Titelheldin steht im Mittelpunkt, neben ihr erscheint auf der einen Seite Thoas, auf der anderen Orest; und neben Thoas steht Arkas, neben Orest Pylades. Drei Herrenrollen, zwei Vermittlerrollen. Den Wendepunkt bedeutet die mittlere Szene des mittleren, des dritten Aufzugs. Sie bringt die Krisis von Orests Krankheit. Der erste Aufzug zeigt, wie durch Fesselung des Spiels die Rettung und die Sühne gehindert wird. Der fünfte Aufzug führt vor, wie durch Fesselung des Gegenspiels Rettung und Sühne sich verwirklichen. Ganz so ebenmäßig entsprechen sich der zweite und der vierte Aufzug: dort Aussicht auf Rettung mit Hindernis bei Orest, hier Aussicht auf Rettung mit Hindernis bei Iphigenie.

Steinweg berichtet überdies, wie im Bau der Auftritte, besonders in der Verwertung und in der Einordnung der Monologe das Gruppenmäßige sich bewährt. Er überwindet dergestalt den Anschein, als sei es ihm nur um den Nachweis logischer Ebenmäßigkeit zu tun. Das ist ja der große Unterschied, der zwischen der üblichen Betrachtung der sogenannten „Komposition" einer Dichtung besteht und dem, was ich anstrebe. Nicht auf logisch saubere Disposition kommt es an, sondern auf eine Abfolge von Wirkungen auf das Gefühl, die sich nicht als zufällig und willkürlich, sondern als wohlbemessene Ordnung erweist.

Noch ehe ich Steinwegs Arbeiten kannte, war ich bemüht, mit eigenen Mitteln solche Wohlbemessenheit der Ordnung, solche strenge Architektonik im Aufbau von Tragödien aufzuzeigen, denen auf den ersten Blick die schlichte Einfachheit der „Iphigenie" kaum zugemutet werden dürfte. Sind es doch Gegenwarts- und Gesellschaftsdramen, nicht in Versen, sondern in ungebundener Rede. Mögen sie immerhin von Meistern der dramatischen Technik herrühren, so überrascht es gleichwohl, in ihnen Formabsichten von außerordentlicher Feinheit durchgeführt zu sehen.

Ich wiederhole kurz, was ich an anderer Stelle über beide Dramen gesagt habe. Es scheint mir minder auf ängstliche Be-

Digitized by Google

rechnung angelegt zu sein, als die Ausführungen Steinwegs. Auch zielt es auf kein Schema, das ein für allemal gelten soll, sondern möchte jeder Dichtung ihr eigenes Formgeheimnis ablauschen.

Lessings „Emilia Galotti" weist Aufzug für Aufzug einer einzelnen Gestalt oder einem einzelnen Gestaltenkreis eine beherrschende Stellung zu. Nur der dritte Aufzug weicht von diesem Grundsatz ab. Der erste Aufzug gehört dem Prinzen, der zweite den Galotti, der dritte verbindet beide Kreise, der vierte wird von der Orsina getragen, der fünfte von Odoardo und Emilia. Im ersten und zweiten Aufzug bereitet sich das Kommende vor und wird angebahnt. Im dritten herrscht ein Zustand der Verwirrung und Unsicherheit, darum steht hier keine Gestalt, kein Gestaltenkreis im Vordergrund. Im vierten und fünften Aufzug geht es empor zu tragischer Klarheit, daher die Vereinfachung der Gestaltenbewegung.

Winckelmanns Schlagwort von der edlen Einfalt und der stillen Größe mag den Weg gewiesen haben. Es mochte Lessing locken, dem antiken Stoff, dem er ein neuartiges Gewand gegeben hatte, noch in der Gestalt einer bürgerlichen Tragödie die Strenge antiker Linienführung zu leihen. Das bewährt sich am stärksten im ersten Aufzug.

Acht Auftritte machen den ersten Aufzug aus. Der erste, dritte, fünfte und siebente Auftritt bieten knappe Monologe des Prinzen. Im zweiten und vierten erscheint neben dem Prinzen der Maler Conti, im sechsten Marinelli, im achten Rota. Das ist die Einfachheit einer antiken Säulenordnung. Es ist, als träte man durch eine schlichte Säulenreihe in einen dorischen Tempel. Im Hintergrund steht die Abkehr von dem leichtbeschwingten Formenspiel des Rokoko, steht das Gefühl, durch das auch Winckelmann zum Gegner der Kunst seiner Zeit und zum Anwalt der Antike geworden ist.

Ähnlich schlicht ist Ibsens „Rosmersholm" aufgebaut. Der seelische Vorgang spielt sich tatsächlich nur zwischen Rosmer und

Digitized by Google

Rebekka West ab. Alle übrigen Gestalten sollen nur die Entwicklung fördern, sollen insbesondere den Bühnenvorgang bereichern und von unerträglicher Eintönigkeit erlösen.

Vier Aufzüge hat das Stück. Immer befinden sich Rosmer und Rebekka im Vordergrund. Im ersten Aufzug erscheinen neben ihnen Kroll und Brendel, im zweiten Kroll und Mortensgaard, im dritten nur Kroll, im vierten nur Brendel.

Kroll, Brendel, Mortensgaard variieren die Melodie des Dramas. Kroll und Rosmer bedeuten einen starken Gegensatz. Kroll bringt in die beschauliche Stille Rosmersholms scharfe und herbe Töne. Durch ihn fällt in wohltätiges Zwielicht ein greller, zerstörender Strahl. Er gibt vor, die Wahrheit zu suchen. Aber nicht um der Wahrheit willen forscht er nach der Wahrheit, sondern im Dienste seiner politischen Absichten. In den drei ersten Aufzügen entwickelt sich, was er anregt. In drei Stufen geht es empor. Im ersten Aufzug entzweien sich die alten Freunde Rosmer und Kroll. Im zweiten soll das Gespräch beider den Zwiespalt beseitigen, steigert aber nur den Gegensatz und mit ihm die tragische Stimmung. Im dritten treibt das Gespräch Rebekkas und Krolls die Spannung auf die Höhe. Rosmer kommt herbei, und jetzt endlich ergibt sich volle Klarheit, wird Rebekkas Vorgehen bis ins kleinste erkundet. Wenn am Schlusse des Aufzugs Rosmer mit Kroll zusammen abgeht, bezeugt sich auch noch symbolisch, daß Rosmer von Rebekka zu Kroll sich wendet, daß er wieder dort stehen will, wo er vor Rebekkas Ankunft gestanden hatte. Der vierte Aufzug kann nur noch Rebekka und Rosmer einander wieder nähern, nicht zu vereintem Leben und Handeln, sondern zu gemeinsamem Tod.

Töne stechen gegensätzlich voneinander ab, sie werden gemildert, sie scheinen sich harmonisch zu verbinden, sie streben wieder auseinander und fließen endlich über in das Grau des Ausgangs. Eine wechselnde Verschmelzung und Lösung von Farben und Gegenfarben!

Aber Ibsen bringt in dieses Farbenspiel noch weitere, wenn

Digitized by Google

auch nicht ſtarke Bewegung. Er ſteigert den Gegenſatz, der zwiſchen Rosmer und Kroll beſteht, in den Geſtalten Mortensgaards und Brendels. Brendel iſt noch mehr Träumer als Rosmer. Lange bereitet er ſich auf ſeine Apoſtelrolle vor, aber in der zwölften Stunde verliert er den Glauben an ſeinen Apoſtelberuf: ein bedrückendes Gegenbild von Rosmers Verzichten. Mortensgaard iſt noch rückſichtsloſer und kennt im Dienſte ſeiner Abſichten noch weit weniger irgendwelche Bedenken als Kroll. Beide bereichern den Ablauf der Stimmungen. Die ſcharfen Farbengegenſätze, die zwiſchen Rosmer und Rebekka einerſeits und Kroll anderſeits beſtehen, erweichen ſich, wenn durch Brendel und Mortensgaard noch grellere Farben hereingetragen werden. Zugleich wird alles beweglicher. Ja, die Steigerung, die durch Brendel und Mortensgaard bewirkt wird, reicht bis ins Humoriſtiſche hinein und bewahrt die ganze Tragödie vor Eintönigkeit. Freilich, im dritten Aufzug erſcheint weder Brendel noch Mortensgaard. Da iſt die tragiſche Spannung auf ihrer Höhe und verträgt keine Abſtimmung ins Komiſche. Um ſo dankbarer fühlen wir die Erhellung, die — im vierten Aufzug — durch Brendel in das trübe Grau des Ausgangs gebracht wird. Das wirkt wie Befreiung und gibt uns den nötigen Mut, an den ſeeliſchen Aufſchwung zu glauben, der ganz am Ende eintritt. Aus all dem Düſtern erhebt ſich unverſehens wie ein beſeligendes Licht der erlöſende Gedanke des gemeinſamen Selbſtmords. Die freiwillige Tat, das freiwillig dargebrachte Opfer leitet Rosmer und Rebekka, aber auch uns empor aus den Tiefen des Erdenleids in freie, weite Höhen. Das iſt die Schlußgebärde, auf die Schiller auszugehen liebte. Gleich gut glückt ſie ihm nicht immer.

Solche Betrachtung dichteriſcher Werke arbeitet mit Mitteln, die von der bildenden Kunſt, aber auch von der Muſik geboten werden. Sie nimmt Dichteriſches vom Standpunkt der Architektur, aber auch im Sinne muſikaliſcher Kompoſition. Sie ſucht die künſtleriſche Form einer Dichtung zu erfaſſen, indem ſie die Wirkung dich-

Digitized by Google

terischer Formelemente durch einen Vergleich mit der Wirkung von Formelementen der bildenden Kunst und der Musik erläutert.

Durchaus wird dabei das Werk der Dichtkunst wie ein ruhendes Nebeneinander von Formelementen betrachtet. Schon wies ich an anderer Stelle darauf hin, daß im Miterleben einer Dichtung diese Formeigenheiten nur leise mittönen, daß sie deutlicher sich vernehmen lassen bei nachträglicher Betrachtung, die das Ganze überschaut. Noch früher hatte Bernhard Seuffert hervorgehoben, daß Symmetrie und Parallelismus einer Dichtung sich nur dann betrachten lassen, wenn sie wie ein Ganzes von koexistierenden Bestandteilen, also wie ein Werk der Gesichtskunst gesehen wird. Aber bereits Herbart nahm das Problem in weiterem Sinn und stellte fest, wann und wieweit Zeitliches räumlich, Räumliches zeitlich gesehen wird. Am Ende jeder sukzessiven Darstellung schwebe uns ein Ganzes vor, dessen Teile eine Art von räumlichen Verhältnissen hätten. Architektonisches, ganz ebenso indes alle Gestalten, alle Pflanzen, alle Tiere betrachten wir mit auf- und abwärts wandernden Blicken, wir nehmen die Verhältnisse nacheinander wahr. Ohne sich auf Herbart zu beziehen, brachte Chr. v. Ehrenfels 1890 eine Fülle neuer Gesichtspunkte zur Ergründung der Frage. Ihm war vor allem um Musik zu tun. Sehr richtig bemerkte er, daß wir beim Anhören einer Melodie durchaus nicht bloß den Ton, der gerade erklingt, im Bewußtsein haben, sondern mindestens noch einige der vorausgehenden Töne. Sonst wäre der Schlußeindruck aller Melodien mit gleichem Schlußton ein gleicher. Tatsächlich liegt eine uralte Beobachtung vor. Hugo Riemann wies jüngst darauf hin, daß schon des Aristoteles Schüler Aristoxenos, der größte Musiktheoretiker des Altertums, bei der Auffassung von Tonbewegungen scharf ein γιγνόμενον und ein γεγονός scheide. Einerseits werde das gerade Erklingende wahrgenommen, anderseits halte die Erinnerung das vorher Erklungene fest, und beides sei unentbehrlich für das Zustandekommen des Verständnisses einer Melodie. Musikhören enthüllt sich mithin als ein Ansammeln von Melodie-

Digitized by Google

teilen in der Vorstellung, dabei verwandelt sich das Nacheinander der Tonfolgen in ein Miteinander, das zeitliche Geschehen in eine Art räumlichen Zugleichbestehens.

Was Aristoxenos und was Ehrenfels von der Musik berichten, gilt ganz ebenso von der Dichtkunst. Diese Zusammenhänge offenbaren die tiefsten und letzten Gründe, um derentwillen Werke der Poesie auf ihre Architektonik hin untersucht und überhaupt ähnlich wie Werke der bildenden Kunst betrachtet werden können. Die Analogie von Dichtkunst, Musik, bildender Kunst, die gemeinsame Gesetzlichkeit der drei Gebiete: das ist ja die Achse, um die sich alle Erwägungen drehen, die ich hier vorbringe.

Die Belege, die ich bisher — sei's nach Steinweg, sei's nach meinen eigenen Forschungen — vorlegte, entstammen der Tragödie. Ihr scheint von vornherein eine strengere Formgesetzlichkeit eigen zu sein. Und so lassen sich an ihr Eigenheiten des Aufbaues, bezeichnende Züge der architektonischen Gestaltung und der musikalischen Gliederung leicht erkunden. Der Roman und die Erzählung überhaupt gelten meistens als lässigere Gebilde, deren Aufbau durch den Zufall bedingt wird.

Die Ausnahme scheint die Regel zu bestätigen. Gustav Freytag spricht in seinen Lebenserinnerungen von dem strengen Aufbau seines Romans „Soll und Haben" sichtlich in einem Ton, der besagt, daß solche Strenge nicht das Gewöhnliche darstelle. Freytag selbst meint, in „Soll und Haben" alle Wünsche erfüllt zu haben, die er, der Techniker des Dramas, an die Tragödie zu stellen hat. Die verstandesmäßig gedachten Entwicklungsstufen der Tragödie, die von Freytag verfochten werden, finden sich nach seiner Überzeugung auch in „Soll und Haben": Einleitung, Höhepunkt, Umkehr, Katastrophe. Er selbst erkannte den Romanen Walter Scotts das Verdienst zu, zum erstenmal den Höhepunkt und eine große Schlußwirkung herausgearbeitet zu haben. Tatsächlich wetteiferte schon der französische Roman des 17. Jahrhunderts an Strenge und Wirkung des Aufbaues mit den Dramen Racines.

Digitized by Google

Überhaupt ist wohlbemessene Architektonik im Roman häufiger anzutreffen, als nach Freytags Darstellung und nach fast allgemeiner Annahme zu vermuten wäre. Nur darf man sich nicht beirren lassen durch zahlenmäßig genaue Verteilung der Kapitel. Jean Paul, der in der „Vorschule der Ästhetik“ (§ 71) für die Strenge des dramatischen Romans eintritt, täuscht seinen Lesern durch die Ziffern seiner Inhaltsverzeichnisse nur etwas vor. Die 45 Hundspostтage des „Hesperus“ mit ihren Schalttagen und Einschüben, die 55 Sektoren der „Unsichtbaren Loge“, die 5 offiziellen Berichte des „Jubelsenators“ mit den dazwischengestellten Hirten- und Zirkelbriefen und ähnliche Scherze Jean Pauls deuten nicht auf ein lange und mühsam ausgetüfteltes Fachwerk, sondern sie sind ironisch gemeint. Sie parodieren die runden Zahlen der antiken Epik. Sie sind aber auch Selbstironie. Jean Paul wußte sehr wohl, wie planlos er zu schaffen gewohnt war. Und über dieses Arbeiten aus dem Stegreif machte er sich in seinen Inhaltsverzeichnissen lustig.

Nicht alles indes, was bei Jean Paul wie Ironie und Witz sich gibt, ist tatsächlich nur so gemeint. Er eröffnet die sechste Jobelperiode des „Titan“ mit einer langen Auseinandersetzung, die völlig aus dem Rahmen der Erzählung herausfällt. Er klagt humoristisch, daß er für seine Aphorismen keine Unterkunft finde, und druckt dann zehn Stück ab. Endlich geht es mit einem „Nun zur Historie!“ wieder zurück zum Roman. Ist das nur ein beliebiger Purzelbaum von Jean Pauls Witz?

Die Forschung hat sich schon mit der Technik der Einsätze im Roman beschäftigt und manches Förderliche vorgebracht. Freilich blieb es auch da bei Feststellung und Ordnung von Einzelheiten. Und die Bedeutung des Kapiteleinsatzes für das Ganze des Romans wurde nicht erwogen. Obendrein wäre von Anfang an neben dem Einsatz der noch weit wichtigere Schluß des Kapitels zu betrachten gewesen. Wieviel an rechter Instrumentierung des „Finale“ liegt, wurde oben angedeutet. Die Wirkung des Kapiteleinsatzes ist vollends nur dann kenntlich, wenn er mit dem Kapitelschluß zu-

Digitized by Google

sammengehalten wird. Der abschweifende Einsatz der sechsten Jobelperiode des „Titan" folgt auf einen Kapitelschluß, in dem ein Naturbild den Vorgang verklärt. Blitz und Donner sind vorbei. Nur noch mit leisem weiten Bogen steht das Gewitter über der Erde. Das ist Lyrik Klopstocks, genau wie an der bekannten Stelle von Goethes „Werther". Und da wie dort fehlen nicht erlösende Tränen. In so hochgespannter Stimmung kann auch Jean Paul nicht beharren, mit einem Ruck springt er am Anfang des nächsten Abschnitts mitten hinein ins kühl Verstandesmäßige, ins Ironische. Aber er tut es nur, um sich dann wieder am Ende des Abschnitts zu gleich lyrischer Stimmung zu heben, wie am Ende des vorhergehenden. Gleichmäßige Steigerungen vom Alltäglichen oder vom völlig Verstandesmäßigen zu weicher Lyrik ergeben sich, und sie bewirken den Rhythmus der Erzählung. Es ist, als ob eine eintönige Abfolge durch stark betonte Ornamente zu reicherer Bewegung käme. Der Stimmungsablauf, der sich vom Eingang zum Schluß der Kapitel hinzieht, entspricht den Stimmungsfolgen, die im Drama innerhalb eines Auftritts oder eines Aufzugs sich ergeben. Die volle Übersichtlichkeit eines Fünfakters ist im Roman ja kaum zu erzielen. Aber ein Roman, der manchem wie etwas völlig Unübersichtliches, kaum Geordnetes erscheint, gewinnt durch solche Rhythmik eine strengere Formung, gewinnt den Anschein einer fühlbaren Architektonik.

Jean Paul nutzt auffällige, fast klobige Ornamente. Bleierne Arabesken im Nürnberger Stil seien sein Schmuck, spotteten die Jenaer Romantiker. Weit schlichter ist die Ornamentik Ricarda Huchs. Sie führt — etwa in ihrem Roman „Von den Königen und der Krone" — aus dem Alltäglichen und seiner Tatsächlichkeit in die Tiefe der Seelen gar nicht alltäglicher Menschen, die aller Tatsächlichkeit fremd sind. Sie steigt auf wenigen Seiten von einem Kapiteleingang, der knapp eine Tatsache mitteilt, empor zu der Möglichkeit, das Heimlichste einer Frauenseele auszusprechen, von trockener Prosa zu Bildern von schwerer Farbenpracht. Lyrisch

Digitized by Google

berühren auch diese Ausgänge, doch ist es nicht weiche, zerfließende Lyrik, sondern etwas Herbes, fast Kühles läßt sich vernehmen.

Lyrische Kapitelausgänge sind bei Fontane kaum anzutreffen. Auch er durchläuft vom Kapiteleingang zum Kapitelschluß einen weiten Weg. Aber wenn er mit Tatsächlichem einsetzt, so klingen seine Schlüsse scharf epigrammatisch. Das ist so fein geschliffen, daß es nach allen Seiten hin Lichtstrahlen sendet. Allerdings wird dieser Kunst nicht jeder gerecht. Sie verlangt scharfe Sinne und feines Auffassungsvermögen, sie verlangt Verständnis für Berliner Witz.

Fontanes „Frau Jenny Treibel" beginnt mit einem langen Satz, dessen trockene Sachlichkeit fast knarrt:

An einem der letzten Maitage, das Wetter war schon sommerlich, bog ein zurückgeschlagener Landauer vom Spittelmarkt her in die Kur- und dann in die Adlerstraße ein und hielt dann gleich danach vor einem, trotz seiner Front von nur fünf Fenstern, ziemlich ansehnlichen, im übrigen aber altmodischen Hause, dem ein neuer, gelbbrauner Ölfarbenanstrich wohl etwas mehr Sauberkeit, aber keine Spur von gesteigerter Schönheit gegeben hatte, beinahe das Gegenteil.

Frau Jenny Treibel erscheint bei Prof. Wilibald Schmidt und lädt dessen Tochter Corinna zu einer größeren Gesellschaft ein. Ein junger Engländer soll da geehrt werden. Corinna steht vor der Wahl, die Gesellschaft zu besuchen oder mit ihrem Vater dessen Freunde und Kollegen zu empfangen. Nach dem Abgang Jenny Treibels tauschen Vater und Tochter folgende Worte, die das Kapitel abschließen:

„Ich nehme an, du amüsierst dich."

„Gewiß amüsier' ich mich. Es ist doch mal was anderes. Was Distelkamp sagt und Rindfleisch und der kleine Friedeberg, das weiß ich ja schon alles auswendig. Aber was Nelson sagen wird, denk' dir, Nelson, das weiß ich nicht."

„Viel Gescheites wird es wohl nicht sein."

„Das tut nichts. Ich sehne mich manchmal nach Ungescheitheiten."

„Da hast du recht, Corinna."

Fontanischer Plauderton, echt menschlich mit einem leichten Hang zur Selbstironie, ein geistvoller Aphorismus: so endet das Kapitel. Aber Fontane hat auch schärfere Waffen zu gleichem Zweck übrig. Am Ende des fünften Kapitels gehen Corinna und ihr Vetter

Digitized by Google

Marcell Wedderkopp, der ſie gern zu ſeiner Frau machen möchte, heim von der Geſellſchaft. Elferſüchtig redet Marcell von Corinnas Art, mit dem reichen jungen Leopold Treibel zu verkehren. Corinna bekennt offen, wie ſie's meint:

„Leopold Treibel erſcheint mir ... als der Rettungsanker meines Lebens, oder wenn du willſt, wie das aufzuſetzende große Marsſegel, das beſtimmt iſt, mich bei gutem Wind an ferne, glückliche Küſten zu führen."

„Oder, wenn es ſtürmt, dein Lebensglück zum Scheitern zu bringen."

„Warten wir's ab, Marcell."

Mit dieſer Abfertigung ſchließt indes Fontane noch nicht. Er läßt das Kapitel ausklingen:

Und bei dieſen Worten bogen ſie, von der Alten Leipziger Straße her, in Raules Hof ein, von dem aus ein kleiner Durchgang in die Adlerſtraße führte.

Am Schluß des achten Kapitels ſetzt Fontane auf ein ähnlich ausklingendes Ende noch eine epigrammatiſche Spitze. Sie wendet ſich gegen die Hamburger Schwiegertochter Frau Jenny Treibels und deren engliſche Neigungen:

Leopold ſelbſt war inzwiſchen abgeſtiegen und gab das Pferd einem an der Hintertreppe der Villa ſchon wartenden Diener, der es, die Köpenicker Straße hinauf, nach dem elterlichen Fabrikhof und dem dazu gehörigen Stallgebäude führte — stableyard, ſagte Helene.

Wuchtiger epigrammatiſch klingt das zwölfte Kapitel aus. Leopold und Corinna haben ſich ohne Mitwiſſen der Eltern verlobt. Frau Jenny iſt empört. Zwiſchen ihr und ihrem Gatten entſpinnt ſich deshalb eine ziemlich ſcharfe Auseinanderſetzung. Treibel begreift nicht die Haltung ſeiner Frau. Er geht ab mit einem unwilligen: „Tu, was du willſt."

Und damit warf Treibel die Tür ins Schloß und ging in ſein Zimmer hinüber. Als er ſich in den Fauteuil warf, brummte er vor ſich hin: „Wenn ſie am Ende doch recht hätte!"

Und konnte es anders ſein? Der gute Treibel, er war doch auch ſeinerſeits das Produkt dreier, im Fabrikbetrieb immer reicher gewordenen Generationen und aller guten Geiſtes- und Herzensanlagen unerachtet ... — der Bourgeois ſteckte ihm wie ſeiner ſentimentalen Frau tief im Geblüt.

Im nächſten Kapitel begibt ſich Frau Jenny Treibel zu ihrem Jugendfreund Wilibald Schmidt, um der Verlobung ein Ende

Digitized by Google

zu machen. Sie gerät mit Corinna in ein scharfes Wortgefecht. Schmidt selbst bleibt im Hintergrund. Der Kapitelschluß rettet den Humor der Lage dank einem Wort der guten alten Frau Schmolke, der urberlinischen, echtfontanischen Wirtschafterin. Schon im elften Kapitel hatte sie das Schlußwort zu sprechen. Es wirkt geradezu erlösend, daß sie auch in diesem Augenblick ihre Lieblingswendung bereit hat:

In das Zimmer zurückgekehrt, umarmte Schmidt seine Tochter, gab ihr einen Kuß auf die Stirn und sagte: „Corinna, wenn ich nicht Professor wäre, so würd' ich am Ende Sozialdemokrat.

Im selben Augenblick kam auch die Schmolke. Sie hatte nur das letzte Wort gehört und erratend, um was es sich handle, sagte sie: „Ja, das hat Schmolke auch immer gesagt."

In schlichten Gebärden deutet sich Unausgesprochenes an. Der Kenner Fontanes führt die Linien zu Ende, die von Fontane selbst nur in leichten Strichen begonnen werden. In der knappen Sprache dieser Kapitelschlüsse spiegelt sich die ganze Geschichte von der reich gewordenen Frau Jenny, die trotz aller Sentimentalität und trotz ihrem starkbetonten Streben nach dem Höheren nur vor Geld Achtung hat. Und wiederum lassen diese Kapitelschlüsse das humorvolle Wohlwollen erkennen, mit dem trotz allem Fontane seine Geschöpfe, auch Frau Jenny Treibel, betrachtet.

Leise Wirkungen, aber sie sprechen dem Verständigen eine verständliche Sprache. Sie meiden die starken Töne, die am Kapitelschluß leicht wie Unkunst wirken. Am fühlbarsten wird solche Unkunst im Schauerroman. Da ist die Technik des Kapitelschlusses wie in vielfacher Vergrößerung und Vergröberung zu beobachten. Da gibt es Wirkungen von übermäßiger Gewalt.

Man kennt die Spannung, die im Schauerroman am Kapitelausgang sich aufhäuft. Menschen geraten unversehens in grauenhafte Lage. Sie scheinen unrettbar dem Tode verfallen zu sein. Unser Mitgefühl ist aufs stärkste getroffen. Alle Ausblicke in die Zukunft werden düster und hoffnungslos. Und um diese mühsam erzielte Spannung wachzuhalten, versetzt uns der Schauerroman

Digitized by Google

im nächsten Kapitel gern zu ganz anderen Menschen. Nur nach geraumer Zeit ergibt sich, daß unsere Angst unbegründet war. Die Bedrohten wußten sich doch noch zu retten, noch leben sie, ja, aus der schlimmsten Gefahr wurden sie in eine hoffnungsvolle Lage versetzt. Jetzt kann ihr Weg wieder aufwärts gehen, bis dann wieder ein neuer scheinbarer Zusammenbruch erfolgt, er dient natürlich zu erneuter starker Instrumentierung eines Kapitelschlusses.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurde in Frankreich und England die Technik des Schauerromans auf ihre Höhe getrieben. Damals waren solche Wirkungen noch in Dichtungen möglich und gestattet, die es auf höhere Ansprüche anlegten. Selbst Gustav Freytag meidet sie nicht. Heute wirken sie befremdender. Oder widersprechen die dumpfen Schreckenstöne, mit denen der Schweizer J. C. Heer seine Kapitel — etwa im „König der Bernina" — ausklingen läßt, nicht einem geläuterten ästhetischen Gefühl, ja auch der Vorstellung, die von Heers schwerflüssiger Dichternatur sonst erweckt wird?

Aus künstlerischen Gründen gehen Fontane oder Ricarda Huch am Kapitelschluß sparsam um mit den Mitteln erzählender Dichtung. Doch auch in solcher Sparsamkeit ist Abschattung denkbar. Schon die wenigen Kapitelausgänge, die oben einem einzigen Roman Fontanes entnommen wurden, verraten die Möglichkeit, durch kleine, aber bezeichnende Abänderungen zu wechselnden Wirkungen zu gelangen. Was sich da erreichen läßt, zeigt etwa Clara Viebigs „Wacht am Rhein". Zunächst geht es auch in diesem Roman von ganz tatsächlichen Eingängen fort zu reicher ornamentierten Schlüssen. Doch zu Beginn des Romans haben diese Schlüsse noch etwas Lyrisches und Weiches. Naturbilder werden gezeichnet. Dann jedoch erhebt sich die Darstellung zu knapperen und energischeren Abschlüssen. Preußisch-kräftig klingt das: „Mein Kind, über alles die Ehre!" Oder: „Das ‚Herraus' der Wache dröhnte ihr immer noch in den Ohren." Oder: Der König „hatte bei Schulte sogar einen Ankauf befohlen, — das Bildchen hieß: ‚Die Rekruten'".

Digitized by Google

Grundgedanke des Romans ist die Erziehung des rheinischen Lands zu preußischer Kraft und Zucht. Das spiegelt sich in Ausgängen, die vom Weichlyrischen zu militärischer Schärfe, zu schneidigen Kommandoworten sich erheben.

Clara Viebig gilt vielen als Schülerin Zolas. Zola selbst versteht es meisterlich, einen Roman durchzukomponieren. Und abermals dienen ihm zu diesem Zweck die Kapitelausgänge. Ich wähle aus der langen Reihe der Rougon-Macquart einen der Romane, die eher die Ausnahme als die Regel bedeuten. Zola nennt ihn »cette œuvre intime et de demi-teinte«. Das heißt: in anderen Bänden der Rougon-Macquart sind noch kräftigere Ornamente zu beobachten. Doch auch in »Une page d'amour« spricht die Ornamentik eine vernehmliche Sprache.

Eine Dichtung von der Liebe des Kindes zur Mutter, der Mutter zum Kind. Eifersüchtig liebt die kleine Jeanne ihre junge, verwitwete Mutter Helene. Noch vermag ihr zuliebe die Frühverwitwete nicht ganz auf alles andere Liebesglück zu verzichten. Das kränkliche und überreizbare Kind geht an dem ersten Schritt zugrunde, den Helene in ein Land des Liebesglücks wagt, das ihr verschlossen sein sollte wegen ihrer aufopfernden Liebe zu der kleinen Jeanne.

Der Roman zerfällt in fünf Teile; jeder Teil hat fünf Kapitel. Es besteht somit schon im Aufbau saubere klare Ordnung. Diese Ordnung wird noch stärker als durch die Mathematik der Einteilung betont durch ein Leitmotiv, das am Ende der fünf Teile immer wieder erscheint, und zwar in wechselnder Gestalt. Blicke auf Paris kehren wieder, Blicke von einer der Vorstädte aus getan, die eine Überschau über Paris erlauben.

Am Ende des ersten Teils betrachten Helene und Jeanne vom Fenster ihrer Wohnung die Stadt, die ihnen nach achtzehn Monaten Aufenthalts noch immer etwas Fremdes und Unbekanntes darstellt. Es ist Morgen. Am Ende des zweiten Teils erscheinen Mutter und Tochter in gleicher Stellung. Es ist Abend. Am Ende

Digitized by Google

des dritten Teils offenbart ſich Paris in der Nachtbeleuchtung, in einem Lichtſchein, der immer mächtiger wird. Waren bisher Mutter und Tochter auf ihrer Ausſichtswarte vereint, ſo iſt am Ende des vierten Teils Jeanne allein. Ihre Mutter weilt bei dem anderen. Jeanne iſt nach langem vergeblichen Warten eingeſchlafen, am Fenſter, durch das der Regen dringt. Durchnäßt liegt ſie da in fiebrigem Schlafe. Paris verſchwindet hinter dem grauen Nebel des Regens. Am Ende des letzten Teils ſind ſeit Jeannes Tod zwei Jahre vergangen. Noch einmal beſucht Helene das Grab ihres Lieblings, dann verläßt ſie Paris für immer. »Le cimetière était vide, il n'y avait que leurs pas sur la neige. Jeanne, morte, restait seule en face de Paris, à jamais.« In der fünffachen Wiederholung der ähnlichen und doch verſchiedenen Lage ſpiegelt ſich der traurige Ablauf des Romans.

Zola verwertet indes noch ein weiteres Leitmotiv, um die Entwicklung des inneren Vorgangs ſymboliſch anzudeuten. In dieſem Roman, der nur von Liebe zu erzählen hat, iſt ein mehrfach angewandtes Kußmotiv geſtattet. Am Ende mehrerer Kapitel erſcheint das Motiv. Zuerſt am Schluß des zweiten Kapitels des erſten Buchs: die Kinder Helenens und Deberles, des Mannes, den Helene lieben lernen ſoll, werfen ſich Kußhände zu. Am Ausgang des vierten Kapitels küßt Deberle ſeinen Kleinen. Am Schluß des erſten Kapitels des zweiten Buchs fragt Jeanne kindlich neugierig, warum das Hausmädchen Roſalie und deren Vetter ſich nie küſſen, ſie erhält den Beſcheid: »Ils s'embrasseront le jour de leur fête.« Am Ende des zweiten Kapitels hat Rambaud eben um Helene ſich beworben. Jeanne iſt tief beunruhigt. Helene ſitzt am Lager Jeannes, die unruhig ſchläft. So oft das Kind erwacht, drückt es den Mund auf die Hand der Mutter. Aber am Ende des fünften Kapitels küßt Helene ſchon die Stelle von Jeannes Geſicht, die kurz vorher von Deberle geküßt worden war. Das dritte Kapitel des dritten Buchs erzählt von einer Erkrankung Jeannes. Sie beobachtet den Verkehr der Mutter mit Deberle,

Digitized by Google

der dem Kind ärztliche Hilfe leistet. Jeanne wird von Eifersucht so schlimm gequält, daß Deberle seine ärztlichen Besuche aufgeben muß. Jetzt wird Jeanne gesund. Und am Ende des Kapitels umarmt Jeanne dankbar ihre Mutter; Jeanne will Helenen zur glücklichsten Mutter in Paris machen. Im zweiten Kapitel des vierten Buchs können Helene und Deberle ihre Liebe nicht länger voreinander verbergen. Wenn am Schluß dieses Abschnitts sich beide küssen, so hat sich die entscheidende Wendung vollzogen, und zur Wirklichkeit ist das geworden, was den Tod Jeannes bewirken soll. Fortan ist das Kußmotiv erledigt. Es erscheint nicht wieder am Ende eines Abschnitts.

Vielleicht noch eindringlicher als dieser Roman Zolas bezeugt sein strengeres, herberes und sicherlich bedeutenderes Werk »L'œuvre«, wie in der Formung der Kapitelschlüsse der Ablauf eines ganzen Romans sich spiegeln kann. Verfällt »Une page d'amour« einigermaßen ins Weichliche und Sentimentale — wie alle Schöpfungen Zolas, in denen er vom Grundton der Rougon-Macquart abweicht und auf Zartes und Durchgeistigtes ausgeht —, so erhebt sich »L'œuvre« zu einem der wichtigsten Bekenntnisse des Dichters; da eröffnet er Einblicke in seine heiligsten Kunstüberzeugungen, da schreibt er die Geschichte seiner eigenen Kämpfe. Nicht fünfundzwanzig Kapitel in fünf Teilen, sondern eine schlichte Folge von zwölf Kapiteln bietet er. Und indem er die Kapitelschlüsse durchkomponiert, drängt er in ihnen die Tragödie von Künstlers Erdenwallen zusammen.

Claude Lantier findet Christine und wirft ihre Züge auf die Leinwand, am Ende des ersten Kapitels betrachtet er das Bild des Mädchens, und weichlyrisch klingt das aus. Schon der nächste Kapitelausgang zeigt völlig veränderte Stimmung. Die Zweifel, die der Künstler an sich selbst und an seinem Können hat, künden sich an. Er reißt sich von der Arbeit los, nachdem er eine Korrektur begonnen, aber nicht vollendet hat. Mit zwei Freunden verläßt er das Atelier und läßt sein Werk zurück, »balafré d'une plaie bé-

Digitized by Google

ante«. Ironisch gibt sich der nächste Schluß: Claude und Bongrand kehren heim aus der Künstlerkneipe; es ist früher Morgen, sie haben stundenlang von ihrer Kunst geredet, und keiner kann ein Ende finden. »Et l'un et l'autre continuaient à vaguer, chacun parlant pour lui, très haut, sous les étoiles palissantes.« Im vierten Kapitel geht es mächtig aufwärts: endlich kann Claude schaffen, was er lange heiß ersehnt hat, er darf Christinens Akt malen. Auf den Stimmungsüberschwang folgt eine seelische Herabstimmung. Und doch klingt es fast heilig aus: »Alors, attendri et navré, ne trouvant rien, pas même un remerciement, il la baisa au front.« Die Stimmung steigert sich noch im nächsten Abschnitt, und abermals erklingt der Ton, mit dem das vierte Kapitel schloß: die Liebenden sind »en larmes sous cette première joie d'amour«. Alsbald aber kündigen die folgenden Kapitelschlüsse den immer rascheren Abstieg an. Zuerst der bedrückende Abschied von der Landwohnung, in der beide ihr junges Glück hatten bergen wollen und die dem Künstler Claude nicht brachte, was er erhofft hatte. Dann — wieder in Paris — eine späte Heimkehr Claudes, Christine ist todmüde eingeschlafen, das klingt hart und enttäuschend. Epigrammatisch spitz enthüllt sich alsbald ein neues Leid: »L'épouse diminuait l'amante, cette formalité du mariage semblait avoir tué l'amour.« Am Ende des neunten Kapitels ist — zum bangen Staunen des Freundes Sandoz, hinter dem Zola sich selbst verbirgt — Claude bereit, das Bild seines toten Kindes, da anderes nicht vorhanden ist, in den Salon zu senden. Am Ende des zehnten hindert Christine einen ersten Selbstmordversuch Claudes, am Ende des elften verläßt Claude die Seinebrücke, auf der er stundenlang, ängstlich beobachtet von Christine, gestanden hat; sie muß eilen, um vor ihm daheim zu sein, denn er soll von ihrer Angst nichts wissen. Am Ausgang des ganzen Romans ist Claude seinen Weg endlich gegangen. Die Beerdigung ist vorbei. Sandoz und Bongrand gestehen: »Si nous tenions pas si fort à nos peaux, nous ferions tous comme

Digitized by Google

lui.« Und mit dem Wort »Allons travailler« schließt das Buch »L'œuvre«.

Eine wohlabgestimmte Ornamentik. Und das Schlußornament ist als Mittel verwertet, die Vorgänge des Romans zu entscheidenden Punkten hinaufzutreiben. Es kennzeichnet die Stellen, an denen sich das Schicksal des Helden wendet. Natürlich aber stehen dem Romandichter noch andere Mittel zur Verfügung, die lange Reihe der Romankapitel zu deutlich fühlbaren Höhen emporzuleiten, also Ornamente noch in anderer Form anzubringen als durch die künstlerische Gestaltung des Kapitelschlusses.

Einen der merkwürdigsten Fälle solcher Ornamentik hebe ich noch heraus. Er überrascht um so mehr, als ja Ricarda Huch, die ihn im ersten Band ihres Romans von Garibaldi wagt, sonst gleich starke Wirkungen meldet. Sie bietet in keiner anderen ihrer Dichtungen etwas Verwandtes oder auch nur Vergleichbares.

An einer Stelle des Bandes schlägt unversehens der Ton um. Mitten in dem zwar gehobenen, aber doch sachlichen Bericht von Garibaldis Kämpfen, unmittelbar nachdem erzählt ist, daß er seine Truppen an einem der ersten Maitage vor dem Tore del Popolo zum Marsch gegen den König von Neapel versammelt habe, beginnt es: „Steh wieder auf, totes Heer, gleite noch einmal wie ein Echo stolzer Märsche über die veilchenblauen Hügel, die Zypressen und Rosengewinde schwärmerisch umkränzten." Längere Zeit wird der Ton festgehalten. Ein Hymnus in Prosa erklingt, gerichtet an das Heer des Frühlings, desselben Frühlings, mit dem das Heer Garibaldis siegte und starb. „O Heer des Frühlings, er berauschte dich mit Sieg und Freiheit, ehe er dein Herz zerriß, um mit dir zu verbluten": so endet das, um sofort völlig tatsächlichen Mitteilungen den Platz zu überlassen: „Im Stabe Garibaldis befand sich ein Schwabe, Gustav von Hofstetter . . ."

Nach längerer Zeit wiederholt sich Ähnliches. Die Verteidigung Roms kostet den Truppen Garibaldis immer schwerere Opfer. In vielen Kirchen liegt das Volk und betet. Und wieder setzt

Digitized by Google

sich das in gehobenen Ton um: „Der Mai ist aus, die Sonne tritt auf das Schlachtfeld, um das Heer des Frühlings zu töten." Wiederum ein Hymnus, diesmal gerichtet an Garibaldi, der um Italien gegen den Himmel streitet, gegen die Sonne, die raublüsterne, die ihre Zähne in die Brust der Tapferen schlägt. Und am Ende geht es wieder über in trockenen Bericht: „Am Nachmittage setzten die Kämpfe aus, weil die Franzosen es aufgaben, das Vascello zu erobern..."

Zwischen den beiden Stellen erscheint noch etwas Überraschendes. Die ganze Darstellung bleibt auch dann noch im Bereich der Diesseitswelt, wenn der hymnische Ton erklingt. Aber einmal, ungefähr in der Mitte zwischen den beiden Prosahymnen, tritt sie in die Jenseitswelt hinüber. Die Schlacht von Velletri ist geschlagen. Garibaldis Offiziere versammeln sich im Garten eines alten Palastes. Dort wartet der Tod. Ausführlich wird er geschildert. Er verschwindet in dem Augenblick, da Garibaldis Stimme erklingt. Wie mit einem Schlage ist der Spuk vorbei und mit ihm das Übernatürliche wieder von der Dichtung ausgeschlossen.

Die drei Stellen gehören zusammen. Sie bezeichnen die Ornamentik des Romans. Sie gliedern das Werk. Ein Ornament in der Mitte, eins links, eins rechts. Steinweg spräche von einer Gruppe.

Diese Ornamente entstehen, indem an die Stelle des sogenannten epischen Tones ein lyrischer tritt. Man empfindet das wie ein Dreinreden des Dichters. Gleichwohl ist ein „Ich" des Dichters nirgendwo zu beobachten. Nur der Ton und die Form der Anrede erwecken den Eindruck, daß die Objektivität, die von Spielhagen dem Roman vorgeschrieben wird, hier nicht waltet.

Schwierige Fragen stellen sich. Das wirkt wie Lyrik und ist doch nicht Ichdichtung? Und liegt das scheinbar oder vorgeblich Unepische in der Du-Anrede? An anderer Stelle zergliedere ich demnächst die Fragen, die sich da auftun, und suche sie zu beantworten. Es gilt vor allem darzulegen, daß in solchen hymnischen

Digitized by Google

Ansprachen etwas stark Persönliches sich kundgibt, viel persönlicher, als die sogenannte reine Lyrik es anstrebt. Die Unmittelbarkeit der reinen Lyrik ruht auf Entpersönlichung. Reine Lyrik ist gar nicht typische Ichdichtung.

Aber schon in Ricarda Huchs Verslyrik spricht ein starkes und eigenwilliges Ich mit, kündet sich eine kraftvolle Persönlichkeit an. Im vollen Gegensatz dazu legt Ricarda Huch es in epischer Darstellung auf Entpersönlichung an. Nur im ersten Band des Romans von Garibaldi bricht ihre Persönlichkeit an den angegebenen Stellen durch. Aber auch da liegt eine tiefe künstlerische Absicht und eine eigentümliche künstlerische Wirkung vor. Warum sollte sie sich das nicht einmal gestatten? Es ist bei diesem einen Male geblieben.

Mit wie kräftiger Hand Ricarda Huch ihre eigene Persönlichkeit zügelt und in ihren erzählenden Dichtungen zum Schweigen bringt, bezeugt am besten ihre Novelle „Fra Celeste". Die Novelle legt es ja, vor allen anderen erzählenden Formen, am meisten auf Entfernung zwischen dem Dichter und seinem Gegenstand an. Darum liebt sie die Rahmenform, darum läßt sie sich von Anfang an gern in größerer Anzahl von einem einzigen großen Rahmen umschließen. Sie ist die Erzählform einer kleinen, verständnisvollen Gesellschaft, sie rechnet auf die nachträgliche ergänzende Betrachtung, die der ausgewählte Hörerkreis nach dem Anhören anstellt. An Conrad Ferdinand Meyers „Hochzeit des Mönchs" lassen sich diese Formeigenheiten der Novelle besonders gut beobachten. Indem der Dichter zwischen sich und den Vorgang noch einen Berichterstatter schiebt — in der „Hochzeit des Mönchs" ist es Dante —, stimmt er den Eindruck bewußt herab und darf daher auch Grauenhaftes erzählen, ohne ins Unkünstlerische zu geraten. All das liegt im Wesen der Novelle.

Ricarda Huch läßt die Geschichte von dem großen Kanzelredner Fra Celeste, der zum Mörder seiner Geliebten und zum Selbstmörder wird, durch seinen Schreiber berichten. Ein Ablauf

Digitized by Google

von Geschehnissen, der beinahe wie eine Skandalgeschichte wirken könnte, wird künstlerisch gehoben durch die rückhaltlose Verehrung, die der Berichterstatter seinem Herrn zollt. Dieser Schreiber ist überdies ein verlogenes Bürschchen, ein Kerlchen wie aus der Welt des spanischen Abenteuerromans oder aus einer Dichtung Le Sages. Und so bleibt die Frage offen, ob er, trotz aller Bewunderung für Fra Celeste, dessen Größe ganz erfassen kann. Auch durch diese Wendung hebt Ricarda Huch ihren Helden. Sie selbst aber läßt ihr persönliches Urteil über Fra Celeste an keiner Stelle durchblitzen. Sie meidet auch den fernsten Anschein eines Eingriffs von der Art, die an ihrem Roman von Garibaldi zu beobachten ist.

Da ergeben sich noch ganz andere Möglichkeiten, der künstlerischen Formung gerecht zu werden, als in der Betrachtung des Musikalischen und Architektonischen des Aufbaus. Ich indes kann diese Möglichkeiten hier nicht weiter verfolgen. Was ich über die Entpersönlichung Ricarda Huchs sage, ist ja auch nur knapper Auszug aus einer umfangreicheren Darstellung von Ricarda Huchs Erzählungskunst; diese Untersuchung soll demnächst hervortreten. Überhaupt mußte ich mich hier begnügen, ausführlichere Vorarbeiten, die ich anderwärts vorlege, kurz zusammenzufassen. Mir war es nur darum zu tun, Beobachtungen, die sich mir in jüngster Zeit ergeben hatten, in einen inneren Zusammenhang zu bringen und diesen Zusammenhang darzutun. Mein Ziel ist Stärkung des künstlerischen Gefühls bei den Aufnehmenden, Erziehung zu vertieftem Kunstverständnis, ist vor allem aber auch Selbstbesinnung bei der Betrachtung dichterischer Kunstwerke.

Jahrzehntelang mied die wissenschaftliche Literarhistorik mit Bewußtsein die Wege der Ästhetik. Sie kannte die Fehlgriffe der spekulativen Ästhetik, sie scheute das „vage Ästhetisieren". Allmählich ging auf diese Weise vielen das Gefühl verloren, daß Dichten eine Kunst sei und daß der wissenschaftliche Betrachter von Dichtungen diese Kunst zu ergründen habe. Dieses Gefühl muß wiedererweckt werden, wenn anders die Literarhistorik, die ohnedies von

Digitized by Google

allen Seiten sich Angriffen ausgesetzt sieht, ja deren Lebensrecht bestritten wird, nicht ihre eigentlichen Aufgaben verkennen soll. Mit Erörterungen, wie ich sie hier anstellte, möchte ich zurückführen zu dem alten Glauben, daß Dichtung vor allem als Kunst hingenommen werden will. Ausdrücklich betone ich, daß meine Hinweise alles vage Ästhetisieren meiden, daß sie vielmehr einer wissenschaftlichen Ergründung des Problems künstlerischer Form der Dichtung dienen. Wissenschaftliche Strenge ist mein Hauptaugenmerk bei solchem Streben.

Und ich nehme das Recht in Anspruch, mitten in schwerer Zeit den Aufgaben nachzugehen, die sich auf diesem Felde auftun. Auch da heißt es, einer künftigen Friedensarbeit gedeihliche Vorbedingungen schaffen. Daß wir im Krieg mit Erfolg für die Zwecke der wissenschaftlichen Erziehung und Selbstbesinnung arbeiten können, bezeugt die Anstalt, in der ich diese Ausführungen vortragen durfte. Auch sie ist mitten im Krieg verwirklicht worden. Und auch sie möchte verhindern, daß wir, die wir daheimbleiben müssen, der Zukunft nicht in jedem Sinn des Wortes als Zurückgebliebene erscheinen.

Die wichtigsten von den Aufsätzen, die ich über den Gegenstand meines Vortrags in jüngster Zeit veröffentlichte, sind:

Die moderne Literaturforschung: Akademische Rundschau 1914 II, 184 ff.
Impressionismus und ästhetische Rubriken: Kunstwart 1914 XXVII, 4, 82 ff.
Die Sprache der Kunst: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 1914 I, 3 ff.
Herbart über dichterische Form: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1915 X, 435 ff.
Wilhelm v. Humboldt über Wert und Wesen der künstlerischen Form: Internationale Monatsschrift 1913 VII, 31 ff.
Formen des Tragischen: ebenda 1914 VIII, 463 ff., 581 ff.
Formeigenheiten des Romans: ebenda 1914 VIII, 1329 ff.
Kunst der Prosa: Zeitschrift für den deutschen Unterricht 1914 XXVIII, 1 ff., 81 ff.
Die Kunstform der Novelle: ebenda 1915 XXIX, 161 ff.
Roman und Epos: Das literarische Echo 1915 XVII, 581 ff., 657 ff.
Schicksale des lyrischen Ichs: ebenda 1916 XVIII.

Digitized by Google

Goethe und die Schlegel über den Stil des Epos: Sokrates 1914 N. F. II, 369 ff.

Objektive Erzählung: Germanisch-romanische Monatsschrift 1915 VII, 161 ff.

Das bürgerliche Drama: Ilbergs Neue Jahrbücher 1915 XXXV, 99 ff., 172 ff.

Architektonik des dichterischen Kunstwerks: Vossische Zeitung Sonntagsbeilage 1915 Nr. 50/1.

Die Schrift über Ricarda Huch erscheint demnächst im Insel-Verlag zu Leipzig.

Die zu Beginn angeführten Worte Goethes: Jubiläumsausg. XXXVIII, 268. E. Nordens Nachweise: in seinem Werk „Die antike Kunstprosa" (Leipzig 1898) I, 2 f. Zu Carl Steinweg, Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen (Halle 1912) vgl. besonders den Aufsatz der Vossischen Zeitung über Architektonik. Ebenda näheres über Ehrenfels und Riemann.

Wie sich seit der Veröffentlichung dieses Vortrags meine Forschungen auf gleichem Gebiet weiterentwickelt haben, ist zu erkennen aus meiner Schrift „Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe", Berlin 1917 (Philosophische Vorträge, veröffentlicht von der Kantgesellschaft, Nr. 15) und aus dem Aufsatz „Die künstlerische Form der Deutschen Romantik" in der holländischen Zeitschrift „Neophilologus" Bd. 4, S. 115 ff. von 1919.

E. S. Mittler & Sohn, Königliche Hofbuchdruckerei, Berlin.

Digitized by Google